

Georg Pichler

## Los límites de la interculturalidad. Acerca de algunos problemas en la traducción de textos de Elfriede Jelinek

Afirmar que la traducción supone mucho más que la simple transposición de un „original“ a otro idioma en el que habría que resucitar este „original“ en nuevos ropajes y con la mayor „fidelidad“ posible, no se considera ya más que un tópico. Gracias a los „scenes-and-frames semantics“ basados en las teorías de Charles Fillmore, la „Skopostheorie“ de Hans Vermeer, y a los conocimientos aportados por los „postcolonial studies“, ya no se discute el hecho de que traducir represente un „acto de transmisión cultural“ y que el traductor sea un „especialista en comunicación intercultural“<sup>1</sup>. No se trata de trasladar simplemente la forma (lingüística) y el contenido de un texto a otro contexto diferente, sino de transportar también específicos culturales cuyo contenido ha de ser explicado de alguna manera al lector de otro ámbito cultural.

La traducción al igual que su crítica – no debería limitarse a una mera transposición interlineal del mal llamado „original“; su resultado tendría que ser una versión en consonancia con las peculiaridades del nuevo contexto, un „texto-en-situación“<sup>2</sup> que tuviera en cuenta las necesidades y exigencias pertinentes en cada caso.

Así pues, el baremo de cualquier acto de „translación“ no debería ser la traducción lo más „fiel“ posible de un conjunto de palabras y frases aisladas, sino la „adecuación“ y „equivalencia“ del texto en sí; o dicho de otra manera, la cuestión si dicha „translación“ cumple en su nuevo contexto lingüístico con su – a veces también nueva – función. Habrá que partir, por lo tanto, de una teoría „que, mediante la inclusión de todas las dimensiones

de los signos lingüísticos – la sintaxis, la semántica y la pragmática dé lugar al fenómeno de la función comunicativa“<sup>3</sup>. O bien, en términos acuñados por Saussure, en lugar de asentarse sobre una ‘linguistique de la langue’, de una teoría del sistema, habrá que tomar una ‘linguistique de la parole’, una teoría de uso de la lengua, como punto de partida.

En el caso de la traducción literaria, esto implica que el traductor debe disponer de amplios conocimientos de las dos tradiciones literarias en juego para poder adaptar el „translatum“ a las convenciones literarias vigentes. Esto le servirá de ayuda para matizar el „conflicto originario“ de cualquier traductor: tener que decidirse en cada momento por una traducción que valore más la cultura y tradición literaria de la lengua de llegada (traducción primaria o comunicativa<sup>4</sup>) o por una traducción que intente mantener las propiedades lingüísticas del texto de partida (traducción secundaria, filológica, documental).

¿Qué ocurre, sin embargo, si se ha de traducir un texto que muestra un tratamiento del lenguaje sumamente particular que, sin el estudio previo de teorías estéticas y filosóficas es casi indescifrable? ¿Y si este texto se inscribe en una tradición literaria del idioma de partida completamente ajena a la tradición de la lengua de llegada? ¿Y si, además, no sólo contiene un sinfín de alusiones a la propia cultura – o „culturemas“ en la terminología de Poyatos<sup>5</sup> sino que las incorpora como característica constitutiva en la estructura del texto, vinculándolas de manera inseparable a la creación lingüística?

A continuación intentaré plantear algunas de las muchas dificultades que se pueden apreciar en las respectivas traducciones de tres novelas de la escritora austriaca Elfriede Jelinek. Para ello me basaré en las dificultades que surgen al vertirlas al castellano, y tomaré como comparación las versiones inglesa y francesa. Antes de abarcar el análisis, quisiera presentar brevemente a la autora, su obra y su trasfondo y contexto cultural y literario.

Elfriede Jelinek se inscribe en una tradición literaria que se ha desarrollado en Austria a partir de los años 50 y que – siguiendo pautas de Wittgenstein y dotándolas de elementos surrealistas, dadaístas, etc. – niega al idioma cualquier función representativa. Jelinek añade a esta postura, en su origen filosófico-estética, un fuerte matiz político al obviar en toda su escritura la carga ideológica inmanente a cualquier acto lingüístico. En sus novelas y obras de teatro, Jelinek recoge fragmentos aislados del uso social del lenguaje, y los transforma mediante el *collage* y el *montage* en un

1 M. Ammann, *Kommunikation und Kultur. Dolmetschen und Übersetzen heute*, Frankfurt a. M. 1995, p. 60.

2 H. J. Vermeer, „Übersetzen als kultureller Transfer“, en: M. Snell-Hornby (ed.), *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis*, Tübingen 1986, p. 33-37.

3 K. Reiß, *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*, ed. por M. Snell-Hornby/M. Kadric, Viena 1995, p. 33.

4 Reiß (Nota 3, p. 54).

5 F. Poyatos, „Literary Anthropology: Toward a new interdisciplinary area“, en: ídem. (ed.) *Literary Anthropology. A new interdisciplinary approach to people, signs and literature*, Amsterdam/Philadelphia 1988, p. 3-49.

producto metalingüístico en el que varias capas se superponen, para, finalmente, formar un entramado a menudo indisoluble. El método literario básico de Jelinek consiste en la deformación crítica de modelos preestablecidos y prefabricados de la cultura „trivial“ y de la cultura „alta“. Su trabajo es fundamentalmente intertextual: „se refiere a modelos culturales dados para destruirlos como ‘mitos’, como ideologizaciones de estructuras sociales y sexuales de poder“<sup>6</sup>. Con este fin, Jelinek recurre a la diferenciación que Roland Barthes establece entre el lenguaje objetual, cuyos puntos de referencia se sitúan en la práctica, y el metalenguaje, que no reproduce más que gestos y actos verbales vacíos; sin embargo avanza un paso más al tematizar en el mismo lenguaje el funcionamiento de estos mitos triviales.<sup>7</sup> Cada palabra se convierte así en un complemento esencial del texto que, dentro del conjunto de la obra, constituye una referencia a la siempre presente tensión entre los diferentes niveles lingüísticos. La consecuencia de esta poética es un tratamiento del lenguaje que, a primera vista, resulta extraño y dislocado y que – en el caso de *Lust* – se incrementa hasta alcanzar unos extremos que „a menudo convierten la lectura en un suplicio“<sup>8</sup>.

Y si la obra es un suplicio para el lector, para el traductor lo será aún con mayor motivo – a menudo resulta casi imposible encontrar un camino viable a través de esta amalgama de significado y diferentes estratos de lenguaje.

Los problemas a los que el traductor se enfrenta se sitúan en distintos niveles: desde el ámbito de la palabra (juegos de palabras) hasta el del propio texto (la manera de escribir en sí), pasando por el semántico (el doble o múltiple significado de palabras y fragmentos). Estos tres niveles están extremadamente entrelazados y con frecuencia se concentran en una sola palabra. Además, los textos abundan en referencias a específicos culturales del ámbito austriaco que no sólo forman parte del contenido, sino que han sido integrados en el tratamiento lingüístico, de manera que imposibilitan una traducción equivalente. Todos estos problemas aparecen ilustrados en los ejemplos aducidos a continuación.

El primero de ellos muestra las dificultades que surgen al traducir un juego de palabras que en alemán es relativamente inocuo. Un juego, en el que también se aprecia el cambio entre los diferentes niveles del texto, tan característico de Jelinek.

Die Mutter schweigt in ungewohnter Weise. Sie tut hier und dort einen gutgemeinten Einwurf, verfehlt aber den Korb, den sie, der Tochter wegen, zu hoch gehängt hat. Jahrelang wurde der Korb immer ein Stück höher gehängt. Jetzt sieht man ihn kaum noch.<sup>9</sup>

6 M. Janz, *Elfriede Jelinek*, Stuttgart/Weimar 1995, VII/VIII.

7 R. Barthes, *Mythologies*, Paris 1957.

8 Janz (Nota 6, p. 113).

9 *Die Klavierspielerin. Roman*, Reinbek (rororo) 1986, p. 278.

Excepcionalmente, la madre está callada. De vez en cuando lanza el balón, pero no da en la cesta porque la ha puesto muy alta a causa de la hija. En el curso de los años, la altura de la cesta ha ido aumentando. Ahora apenas la puede ver.<sup>10</sup>

Mientras que en la traducción en castellano la madre, ya algo mayor, comienza de pronto y sin motivo aparente a jugar al baloncesto, para el lector de lengua alemana resulta obvio que aquí la autora lleva hasta sus últimas consecuencias un juego de palabras aprovechando el doble sentido del sustantivo „Einwurf“ (objeción – tiro/lanzamiento) al proseguir la metáfora inicial mediante la introducción del modismo „den Korb höher hängen“ („poner el listón más alto“), metáfora que remite directamente a la relación problemática entre la madre y la hija, uno de los temas fundamentales del libro. En la traducción española, este intermezzo resulta, sin embargo, arbitrario y fuera de lugar, ya que el traductor omite el adjetivo „gutgemeint“ („bienintencionado“) y emplea el artículo determinado. Así, el juego con la palabra „Einwurf“ queda reducido a un sólo nivel – inadecuado –, mientras que en las respectivas traducciones a los idiomas inglés y francés adquiere el rango de metáfora capaz de transmitir el doble sentido:

Mother remains unusually silent. Now and then, she tosses a well-meant ball, but never gets it into the basket, which she has hung much too high, all because of her daughter. For years, she kept hanging the hoop a bit higher and a bit higher still. Now you can barely see it.<sup>11</sup>

La mère se cantonne dans un silence inhabituel. Elle lance ça et là un ballon d'essai bien intentionné, mais manque le panier accroché trop haut pour tenir à sa fille la dragée haute. Année après année le panier a été remonté d'un cran. A présent il est presque hors de vue.<sup>12</sup>

Tomando el doble significado de una palabra como punto de partida, Jelinek asciende a un nivel superior, metafórico, para remitir por medio de esta metáfora al conjunto del texto, un método característico de todas las obras de la autora y un recurso literario muy difícil de aplicar en otro idioma ya que conlleva un alejamiento bastante significativo del lenguaje „habitual“ como demuestra el siguiente ejemplo:

Erikas Eitelkeit macht der Mutter zu schaffen und bohrt ihr Dornen ins Auge.<sup>13</sup>

La traducción convierte esta frase en:

La vanidad de Erika preocupa a la madre y la irrita hasta no poderla soportar.<sup>14</sup>

10 *La pianista* (Trad. de Pablo Diener Ojeda). Barcelona (Mondadori) 1993, p. 277.

11 *The Piano Teacher* (Trad. de Joachim Neugröschl). Londres (Serpent's Tail) 1989, p. 275.

12 *La pianiste* (Trad. de Yasmin Hoffmann, Maryvonne Litaize). Nîmes (Chambon) 1988, p. 246.

13 *Die Klavierspielerin* (Nota 9, p. 9).

14 *La pianista* (Nota 10, p. 11).



Nada más comenzar la novela, Jelinek convierte en expresión la brutalidad de la relación entre la madre y la hija con una metáfora („le clava espinas en el ojo“), que en alemán es una variante libre de un modismo: „ein Dorn im Auge sein“ – „no poder ver a alguien ni en pintura“. A su vez introduce dos términos claves para toda la obra: el ojo, alusión evidente tanto a Georges Bataille, cuyos escritos forman una referencia intertextual de toda la novela, así como al voyeurismo de la hija; y el verbo „clavar“, que expresa la sexualidad enrevesada de la protagonista. Y justo en esta combinación del voyeurismo con la sexualidad enrevesada reside una de las claves del texto que en la versión española se ha omitido, dado que el traductor se ha decantado por un modismo más habitual. Lo mismo ocurre en las versiones inglesa y francesa, en las que las metáforas utilizadas son más „tangibles“ que en castellano, si bien prescinden igualmente de la combinación de estas dos palabras claves y ofrecen una solución más común en sus respectivos idiomas, aunque más pobres en conotaciones:

Erika's vanity is a major problem for her mother, driving thorns into her flesh.<sup>15</sup>  
La coquetterie d'Erika donne bien du fil à retordre à sa mère, elle lui ronge le sang.<sup>16</sup>

Es ante todo este uso no „común“ del lenguaje el causante de múltiples problemas para los traductores, quienes los resuelven de muy diferentes maneras:

Die letzten morgendlichen Nebelfetzen ziehen die laubbedeckten Hänge hinauf; und auch die jungen Leute zieht es zum Gipfel, auf dem sich ein Aussichtsturm plus Caférestaurant befinden, wo die Natur auch prompt ihr wohlverdientes Ende findet, weil man Torten ißt und hinter Glas ist. Die Sonne fällt schräg ein und bildet Lichtkeulen, zwischen denen man sich durchwindet. [...] In der Zeit der Reife von Jean-Paul Sartre will einer seine Katzen ersäufen, und deshalb will man heute diese Katze ebenfalls ersäufen, obwohl auch diese Katze ein Recht auf ihre Existenz hat.<sup>17</sup>

Los últimos jirones de niebla matinal remontan la pendiente cubierta de follaje y también ayudan a los jóvenes a alcanzar la cima donde se hallan un mirador y un café-restaurant y donde se termina abruptamente la naturaleza, porque ahí comen tartas protegidos por una luna de cristal. El sol entra oblicuamente formando conos de luz por entre los cuales uno pasa serpenteando. [...] Durante la época de madurez de Jean Paul Sartre alguien quiso ahogar a sus gatos, y esta es la razón por la que hoy ellos quieren ahogar a este gato, aunque también tenga derecho a existir.<sup>18</sup>

15 *The Piano Teacher* (Nota 11, p. 7).

16 *La pianiste* (Nota 12, p. 4).

17 *Die Ausgesperrten, Roman*. Reinbek (rororo) 1985, p. 92.

18 *Los excluidos* (Trad. de Carmen Vázquez de Castro). Barcelona (Mondadori) 1992, p. 71.

The last scraps of morning mist are climbing the leafy slopes, and the youngsters likewise climb to the summit, where there is a tower with a view plus a café and restaurant, where Nature promptly comes to a well-earned stop because you can eat gâteau and you are screened off behind glass. The sun enters at an angle, leaving hunks of light you have to weave your way through. [...] In Jean-Paul Sartre's *The Age of Reason* is a character who wants to drown his cats, and so today they are planning to drown this cat too, though this cat also has a right to live.<sup>19</sup>

Les derniers lambeaux de nuées matinales escaladent les pentes couvertes de feuilles; et les jeunes gents aussi se sentent attirés par l'escalade du sommet où se dresse une tour panoramique café-restaurant, terminus pour la nature que trouve là un repos bien mérité, et place aux gâteaux, à l'abri derrière les carreaux. Le soleil tombe de biais, formant des cônes de lumière entre les quilles on se faufile. [...] Dans l'*Age de raison* de Jean-Paul Sartre quelqu'un veut noyer ses chats, c'est pourquoi l'on veut noyer également ce chat-là, bien que ce chat aussi ait droit à l'existence.<sup>20</sup>

La versión española no intenta reproducir los dos juegos de palabras de Jelinek (ziehen hinauf, es zieht sie hinauf; ist – ißt), una decisión en mi opinión acertada, ya que no se podrían haber traducido sin esforzar el estilo demasiado; la traductora francesa también opta por una traducción literal sin tener en cuenta el juego de palabras, pero introduce otro al rimar „gâteaux“ con „carreaux“. El traductor inglés, en cambio, aprovecha las posibilidades que le brinda su idioma para imitar el primer juego de palabras.

Sin embargo, en la versión española, todo este fragmento – y no sólo este fragmento sino toda la novela – resulta demasiado normativizado por el hecho de que la traductora intenta reducir el doble tratamiento del lenguaje de Jelinek al simple nivel del lenguaje objetual, suprimiendo así la tensión intrínseca entre lo dicho y lo aludido. De esta forma, el juego del „wohlverdientes Ende“ no se traduce – al parecer por su toque de rareza –; asimismo los „Lichtkeulen“ se transforman – al igual que en francés – en mucho más „normales“ „conos de luz“, aunque justo en esta combinación se exprese la violencia que va a dominar la escena de inmediato. Es obvio que la traducción es un – malogrado – intento de adaptar el lenguaje de Jelinek a un castellano mucho más llano y corriente, y que justo en este falso acercamiento hacia la lengua de llegada consiste el mayor problema de la versión castellana: el de haber privado al texto de Jelinek de su doble uso del lenguaje.

Sorprende el diferente tratamiento de la alusión, bastante bien camuflada, que Jelinek hace a un texto de Jean-Paul Sartre. Sartre está presente a lo

19 *Wonderful, Wonderful times* (Trad. de Michael Hulse). Londres/Nueva York (Serpent's Tail) 1990, p. 88.

20 *Les exclus* (Trad. de Yasmin Hoffmann, Maryvonne Litaize). Nîmes (Chambon) 1989, p. 91.

largo de todo el texto y sirve como referencia no sólo en el nivel de la narración sino también en el de la concepción de la novela. En la versión española, la cita literaria que los adolescentes, incapaces de diferenciar entre la „realidad“ y la „ficción“, comprenden al pie de la letra y pretenden llevarlo realmente a cabo, se convierte en un hecho biográfico de la vida del autor francés, que en este contexto resulta algo extraño. Las traducciones al inglés y al francés, sin embargo, resaltan el título mediante el empleo de la cursiva, convirtiéndolo así en una simple cita literaria.

Estos ejemplos muestran los problemas fundamentales que surgen en la traducción de textos de Jelinek al buscar soluciones satisfactorias para el uso específico que Jelinek hace del lenguaje. La tercera novela, *Lust*, enfrenta al traductor con problemas que, a causa de su complejidad, son a menudo imposibles de resolver adecuadamente.

La introducción de una multitud de citas, desde Hölderlin hasta Ernst Bloch, tampoco reconocibles en su totalidad para los lectores de lengua alemana, supone una de las mayores dificultades del texto. El constante cambio de estilo y de nivel de dicción constituye, sin embargo, un problema de menor envergadura que los numerosos culturemas inherentes al lenguaje en sí. Apenas se puede distinguir qué palabra se sitúa en qué nivel lingüístico, y así el texto se halla en un movimiento constante que no permite una interpretación definitiva resistiéndose en consecuencia a una traducción equivalente.

Así, en la versión española de „Lust“, en un contexto que evoca remotamente un ambiente navideño, podemos encontrar la siguiente oración:

Se inflama el miedo en el que ocurre lo sagrado, en este nocturno pajar austriaco, por donde pasan los trenes y se cuentan historias del animal sagrado que se apiña en torno al pesebre y a las prestaciones sociales.<sup>21</sup>

Es lodert die Furcht auf, wo das Heilige geschieht in dieser nächtlichen österr. Streu, wo die Waggerln herumfahren und vom heiligen Tier erzählt wird, das sich um die Futterkrippe und die Sozialleistungen drängt.<sup>22</sup>

Fear flares up in a blaze: holy night, a holy roll in the Austrian hay, where tales are told of the holy animal come to eat at the haybox of social welfare.<sup>23</sup>

Flamboiemment de peur quand le Sacré s'accomplit dans cette nocturne litère autrichienne où Karl Heinz Waggerl a toujours cours avec ses histoires d'animal sacré et de pauvres hères qui se pressent autour de la crèche dans l'attente de prestations sociales.<sup>24</sup>

21 *El ansia* (Trad. de Carlos Fortea). Madrid (Versal) 1993, p. 115.

22 *Lust*, Reinbek (rororo) 1992, p. 138.

23 *Lust* (Trad. de Michael Hulse). Londres (Serpent's Tail) 1992, p. 114.

24 *Lust* (Trad. de Yasmin Hoffmann, Maryvonne Litaize). Nîmes (Chambon) 1991, p. 147.

Una oración que al lector español quizá le resulte algo extraña debido a la aglomeración de referentes que obviamente no guardan ninguna relación entre sí: el pajar nocturno por el que pasan trenes, el animal sagrado que se apiña en torno al pesebre y a las prestaciones sociales. El texto alemán, en cambio, está hipercargado de significado.

Una clave de este párrafo lo constituye la palabra „Waggerln“. Al añadir una segunda „g“ al diminutivo dialectal de Wagen – Wagerl –, resulta un neologismo en alusión más que evidente al autor austriaco Karl Heinrich Waggerl (1897–1973) cuyas historias navideñas melosas y tradicionales pertenecieron durante mucho tiempo al repertorio estándar de toda celebración conservadora. Este juego de palabras explica también el vocabulario pseudorreligioso („ocurre lo sagrado“, „el animal sagrado“) que ironiza el lenguaje de Waggerl realizándolo con cierto enajenamiento. Mientras que para un lector austriaco este fragmento es rico en alusiones a su propia infancia, para el español recobra más bien tintes surrealistas a causa de los „trenes“ que pasan por un pajar nocturno, algo que – necesariamente – altera la dimensión semántica y le confiere una dirección completamente distinta. El traductor inglés omite el juego de palabras, mientras que la traductora francesa se decide por una traducción explicativa transcribiendo el nombre del autor. Cada versión acentúa un aspecto diferente de la oración en alemán, sin embargo ninguna puede ser equivalente, ya que el culturema „Waggerl“ y su transformación lingüística no es comprensible fuera del ámbito austriaco –y es cuestionable si un lector alemán descifraría este juego con facilidad.

La combinación de „pesebre“ y „prestaciones sociales“ suena quizá menos extraña, no obstante su empleo parece carecer igualmente de una motivación concreta. También en este caso el lector de lengua alemana comprende con mayor facilidad la alusión de la autora, a saber, la imagen de personas que reciben prestaciones sociales, como un rebaño que se agrupa alrededor del pesebre estatal, pertenece al vocabulario tópico de políticos conservadores y reaccionarios austriacos, empleado para solicitar una reducción de estas mismas prestaciones sociales. Por lo tanto, en alemán existe una relación semántica directa entre las dos palabras, que se ha intentado recrear con otros medios tanto en la versión inglesa como en la francesa.

En este ejemplo se puede apreciar cómo se entrelazan el nivel objetual, el metanivel y el nivel connotativo, y cómo en esta unión forman un nudo de significado indisoluble. Y justo este hecho dificulta la traducción de los textos de Jelinek sobremanera: pues si en la traducción – y en consecuencia también en la recepción – se omite una dimensión, toda la artificialidad estructural del texto recae sobre sí misma, teniendo como resultado la reducción de la obra a su mero esqueleto narrativo.